

UMA LEITURA DE *POÈMES MÉCANIQUES*

Thiago BUORO*

Fabiane Renata BORSATO**

RESUMO: Pierre Garnier e sua esposa Ilse Garnier são autores fundamentais da literatura de vanguarda na França. Não estão situados propriamente no período efervescente do começo do século XX em que surgiram, por exemplo, o Futurismo e o Cubismo. São vanguardistas tardios, da segunda metade do século, reconhecidos também pela designação um tanto contraditória de neovanguardistas. O fato é que toda a lógica da vanguarda encontra neles ressurgimento: a negação do passado, a utopia da mudança, o texto revolucionário, o recurso aos manifestos. Lançam os últimos raios luminosos do que Octávio Paz (1993, p.53) entende por “crepúsculo da estética da mudança”, ou seja, o esgotamento da modernidade estética, que acaba por tomar novos rumos na contemporaneidade. O movimento fundado por eles, o Espacialismo, legou poemas visuais de intensa beleza e de obscura comunicabilidade. Aqui se empreende uma leitura de *Poèmes mécaniques*, experiência escritural que procura subverter a linguagem comum.

PALAVRAS-CHAVE: Ilse Garnier. Pierre Garnier. Vanguarda. Neovanguarda. Poesia visual.

O Poema mecânico de Ilse e Pierre Garnier

João Alexandre Barbosa (2009) alerta que a leitura do poema da modernidade oferece desafios tão grandes quanto os enfrentados pelo poeta no ato da criação. Aqui se está diante, portanto, de uma das criações e das leituras mais provocantes, por se tratar de uma obra-limite. O universo moderno de ruptura possui matizes, e esse poema se reveste de um colorido difícil de precisar. Pertence a uma série denominada *Poèmes mécaniques*, criada pelo casal francês Ilse e Pierre Garnier, em

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – Brasil. 14800-901 - thiago.buoro@hotmail.com

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – Brasil. 14800-901 - fabiane@fclar.unesp.br

1964. Nesse ano, a propósito dos poemas publicados, escreve o casal no número 33 da revista *Les Lettres*: “*Poème mécanique = esthétique du mouvement et de l'équilibre des langues. Le fonctionnement du poème devient le poème*”. (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012, p.173). O esclarecimento determina três antecipações: o poema se organiza numa sintaxe visual do movimento; ele deseja equilibrar a língua, que se pressupõe desequilibrada; seu funcionamento, ou seja, sua estrutura linguística traz seu significado essencial. Da série toda esta leitura faz a escolha de três peças e do texto poético-dissertativo que as acompanha, *corpus* que segue na seção Anexo¹. No entanto, a interpretação a que se chegará no final poderá se estender às outras composições da série, uma vez que todas, embora diferentes na organização, seguem semelhante princípio criativo.

No processo de “entranhamento da consciência na criação” (BARBOSA, 2009, p.17), o poeta deixa de seguir com decoro o modelo instituído historicamente para deflagrar a linguagem poética capaz de codificar sua voz moderna. Se a tradição deixou de significar em termos de referência para a criação e consumo de poesia, a modernidade exigiu do poeta e do leitor competência crítica em atuar dentro do novo espaço da lírica, no qual a poesia se abre a uma espessa sondagem de sua linguagem, função e história. O poema é uma esfinge a ser decifrada pelo leitor que, embora se empenhe em encontrar as chaves da interpretação, termina por armar novos enigmas para ele, porque uma leitura é apenas uma das infinitas possibilidades de decifração, deixando todas as outras em aberto. Poeta e leitor são aliados na operação do texto, e a ambos são solicitados o domínio e a experiência com a poesia de seu tempo. Esclarece Alexandre Barbosa (2009, p.22-23):

Não o reflexo do poeta sobre o leitor – na perspectiva lâmpada-espelho, em que o último é recipiente de uma linguagem que não é sua –, mas sim a criação de uma imagem onde o leitor reconhece a sua condição histórica ao revolver, para poder ouvir o que diz o poeta, a linguagem refletida de sua própria experiência.

Como decifrar a poesia do casal de poetas franceses filiado ao movimento de vanguarda? Esta leitura procura destacar um dos aspectos principais da investigação estética na história dessa espécie de poesia, que é a exploração da materialidade da língua, surgida em paralelo com o processo de crise da

¹ A baixa qualidade da reprodução se deve à dificuldade em escanear as páginas centrais da antologia nas quais se encontram as composições. À falta de um meio mais eficaz de digitalização, pede-se a condescendência do leitor.

referencialidade em todas as expressões artísticas, particularmente categórico nas artes visuais, cuja vertente da chamada pintura abstrata explicita o tratamento exclusivo com o material plástico, em absoluta negação do figurativo.

A estrutura dos poemas especializados, projetando ícones cósmicos no espaço finito, obriga o leitor ao mergulho na experiência de criação do poeta, que é o momento privilegiado de subversão da linguagem. O leitor deve se encarregar primeiro de restituir essa linguagem ao seu estado anterior à subversão e depois se encarregar de reabilitar o processo observando as circunstâncias e os possíveis fundamentos. Nesse percurso, realiza o que Alexandre Barbosa chama de recifração do texto: a sua construção de sentido implicada, desde sempre, na do poeta.

O título do conjunto, se tomado na acepção “poemas executados por máquina”, marca um importante contraste, pois, diferentemente do que se pode esperar, não obedecem à padronização da escrita. Não há paragrafação, recuos e alinhamento de frases. Ao contrário, eles exibem uma visualidade orgânica, como se tivessem sido gravados por algum método gráfico primitivo, do tipo litográfico ou xilográfico. A máquina parece, nas mãos do poeta, ganhar vida. É uma forma de celebrar a era tecnológica – atitude digna do espírito vanguardista –, mas também é uma forma de negá-la por meio da prosopopeia que humaniza aquilo que, inanimado, diminui o homem. A segunda acepção, a de mecânica como “movimento físico”, confirma o ato contra a estabilidade da linguagem. Por isso a entrada no texto é caracterizada por certa ironia: o leitor percebe participar de um jogo em que a linguagem, logo de início, é desafiada.

Este é centro do enigma dos poemas: a problematização da linguagem. Se a modernidade é o tempo da “linguagem – a da poesia – que se sabe em crise”, no entendimento de Alexandre Barbosa (2009, p.15), reverberando outros tantos, Garnier é modelo de poeta moderno que professa a crise. Sua poesia acentua a ruptura do signo ao afastar da matéria significante todo referente imediato. Isso fica claro quando se observa no exemplo, ao lado da composição visual, o texto poético-dissertativo, cuja função – uma delas – é a de ancorar a linguagem esgotada de suas cargas habituais de sentido. Ele cria significado em contrapartida à malha significante. Na íntegra, eis como se encontra:

L'ancienne poésie était fondée sur le réflexe conditionné: le sémantisme utilisé par le poète entretenait l'équivoque entre le mot et la chose: au mot "soleil" le lecteur "voyait" le soleil; il réagissait comme le chien de Pavlov; au coup de sonnette il salivait.

Les poèmes mécaniques touchent la personne en dehors de tout réflexe: la variation des lettres sollicite une variation de la personne jusqu'en ses couches profondes.

L'énergie seule est concernée par ces élémentaires. (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012, p.294).

Parte da poesia crítica, do poeta crítico, esse texto não pode ser lido independente do poema visual. Entre eles existe uma relação de referenciação passível de reversibilidade, como se verá mais tarde. A comparação com a poesia antiga é evidente e instaura o ambiente vanguardeiro (*merde* aos antigos e *fleurs* aos novos!). A poesia mecânica rompe com o “semantismo”, metaforizado no “reflexo condicionado” da teoria médico-comportamental de Pavlov: no lugar do “equívoco entre a palavra e a coisa”, reclama a “variação” do sentido. Problematicar, portanto, a linguagem implica dissociar a palavra da coisa. A crise da representação responde pela crise da linguagem. E não estaria no próprio desdobramento dessa crise o conceito de função poética pensado por Roman Jakobson? Que seja lembrada sua asserção: “Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos”. (JAKOBSON, 1995, p.128). Dicotomia levada às últimas consequências. O poema mecânico vive às voltas do silêncio.

O leitor deve se encorajar diante do enigma e perseguir a experiência histórica do poeta no ato da criação. Nesta leitura em curso, a pergunta que deve ser minimamente respondida e que carrega o segredo do poema é: como passar do “equívoco entre a palavra e a coisa” para a “variação das letras [que] solicita uma variação da pessoa até em suas camadas profundas”?

A contradição na linguagem

Em artigo que repete o título de um célebre texto de Mallarmé, “O mistério nas Letras”², Maurice Blanchot (1997) sabiamente divisa o assunto. Parte do princípio de que a história da Literatura é acompanhada pela oposição entre dois grupos: os defensores do predomínio da forma, a que chama de “retorikadores”, e, por outro lado, os defensores da prevalência do fundo, a que chama de

² O texto de Mallarmé se encontra publicado na obra *Divagações*. Trata do assunto da obscuridade em poesia decorrente do emprego de linguagem elaborada, cuja defesa por parte do poeta, contra a linguagem “inteligível”, pode ser lida nestas poucas linhas: “As palavras, por si mesmas, se exaltam em muitas facetas reconhecida a mais rara ou valente para o espírito, centro de suspense vibratório; que as percebe independentemente da sequência ordinária, projetadas, em parede de grota.” (MALLARMÉ, 2010, p.189).

“terroristas”. Essa divisão, segundo ele, decorre da “[...] contradição presente na própria linguagem e cujos *partis pris* opostos dos críticos e escritores seriam apenas sua expressão necessária.” (BLANCHOT, 1997, p.49). Comumente a linguagem, não só a verbal, mas qualquer outra constituída de signos, é compreendida na relação contraditória entre expressão e conteúdo. Generaliza Blanchot (1997, p.50): “Todo texto pode ser apreciado por um duplo ponto de vista: com relação a seus fenômenos materiais – sopro, som, ritmo e, por extensão, palavra, gênero, forma –, ou com relação ao sentido, aos sentimentos, às ideias, às coisas que ele revela.”

Demonstra, no entanto, a dificuldade de separar os dois aspectos em regiões homogêneas. Não pode haver texto feito de palavras, de matéria verbal, sem que elas conduzam o leitor a pensamentos ou sensações, mínimos que sejam. Do mesmo modo, é raro que o texto tenha o poder de colocar o leitor imediatamente em contato com o referente, sem que ele perceba isoladamente o mecanismo verbal de construção do sentido. Mesmo que o texto seja o mais transparente e faça emergir com naturalidade o sentido, lá estarão as palavras, escolhidas e organizadas deliberadamente a fim de manter sua invisibilidade, sua função veicular. E basta, por exemplo, que o autor, no esforço de precisar uma ideia, de descrever um fenômeno, faça uso de uma forma um pouco mais elaborada, retorça a sintaxe ou empregue um léxico pouco conhecido, para que a ilusão se quebre e a consciência se volte aos bastidores da criação. A conclusão simples seria se manifestar a favor da unidade. Palavra e sentido, uma só realidade, indissolúvel. A fórmula tem sua razão, mas não interessa a Blanchot, que desce mais a fundo do problema. Entende que exista interação entre forma e conteúdo, mas que a diferença, por mais conceitual que seja, nunca se anula completamente. A unidade é alcançada, mas não reduz a contradição. E enxerga justamente na tensão gerada pela coexistência das duas forças a fecundidade da linguagem, encontrada primordialmente na poesia.

A linguagem quer se realizar. [...] Deseja um verdadeiro absoluto. Deseja isso de maneira mais completa, e não apenas para ela própria, em seu conjunto, mas para cada uma de suas partes, exigindo ser inteiramente palavras, inteiramente sentidos, e inteiramente sentidos e palavras, numa mesma constante afirmação que não suporta nem que as partes que se chocam se acordem, nem que o desacordo atrapalhe a compreensão, nem que a compreensão seja a harmonia de um conflito. Essa pretensão é a pretensão da poesia à existência. (BLANCHOT, 1997, p.55).

A “contradição presente na linguagem” não é passível de ser resolvida – tampouco é necessário que seja –, mas pode ser criativamente explorada, como fazem os poetas, misturando perfeitamente a forma – jogos sonoros, imagens, escolha morfossintática, ritmo, espacialização – e a espessa camada de sentidos. Para Blanchot (1997), a realização total da linguagem, aquela que faz vibrar simultaneamente as duas entidades, compete à poesia. Um poema exhibe o máximo de concreção verbal e, ao mesmo tempo, o máximo de significação, tudo tão amalgamado que parece corpo do mesmo corpo. A palavra se esconde no sentido que carrega; o sentido se esconde na palavra que o representa. Eis como Blanchot (1997, p.58) descreve o dinâmico movimento reversível da contradição: “[...] longe de reconciliar os elementos da linguagem, [a poesia] coloca entre eles o infinito, até dar a impressão de que as palavras que ela usa não têm nenhum sentido e que o sentido a que ela visa permanece além de todas as palavras.” Na sequência, a estranha cisão parece se resolver na unidade: “[...] no entanto, tudo é como se a partir dessa separação a fusão se tornasse possível, dessa distância infinita a distância parecesse nula, dessa hostilidade a oposição se mostrasse em uma dupla oposição simultânea.”

Esse complexo funcionamento da linguagem em que os elementos da forma e do sentido se inter-relacionam de maneira pouco racional responde, segundo Blanchot, pelo efeito de mistério. “Compreendemos melhor que a passagem desse lado [o lado material da linguagem] para o outro e, mais ainda, sua indiferenciação nessa passagem se tornem um escândalo ou pelo menos fenômeno bastante misterioso – exatamente o próprio mistério.” (BLANCHOT, 1997, p.60). O mistério nas letras coincide com o que Mallarmé associa ao elemento de obscuridade da linguagem poética, avessa à linguagem da comunicação cotidiana. O mistério é tudo o que o texto escrito em linguagem obscura consegue sugerir ao invés de declarar.

É possível dizer mais, ainda que se corra o risco do equívoco: o mistério é proporcional à perturbação da forma. Quanto mais obscuro um texto, mais ele traz ares de mistério. Mallarmé – frequentemente situado no grupo dos defensores da forma, os “retorificadores” – demonstra ter acreditado nisso, o que compravam seus intrincados textos. O mistério nas Letras é virtude a ser preservada. Diante dele o leitor sente um misto de pavor pela incompreensão e prazer pela descoberta, sem ser capaz de explicar absolutamente os caminhos pelos quais chegou a decidir por determinados sentidos. O mistério tem a face do ilógico, do inteligível, mas, no final, tem a face da contradição da linguagem, a estranha – e poética – articulação entre palavra e pensamento. Para Mallarmé, a palavra deve sujeitar

o pensamento. Já não teria dissertado o grande formalista Chklovski a favor do enriquecimento da forma? Para ele, a forma nova gera o sentido novo. E o sentido novo implica em nova percepção. “O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLOVSKI, 1976, p.45). Assim o mistério nas letras faz o leitor enxergar de novo, como pela primeira vez, aquilo que o hábito tornou banal.

Herdeiros da criatividade de Mallarmé, os poemas dos Garnier levam o processo ao extremo (vanguarda se confunde com extremo, replicam em consenso os críticos, divididos em entusiastas e adversários). Não oferecem quase nenhuma palavra íntegra para leitura, tampouco versos ou frases. No entanto são feitos de matéria verbal, letras gravadas a máquina sobre a superfície do papel em branco. Evidentemente a criação se volta para o aspecto formal em sua mais embrionária constituição. Quanto mistério se esconde sob as ruínas de texto! O efeito de frustração no leitor não poderia ser diferente. Blanchot (1997, p.63) foi prudente em alertar que “talvez mesmo estando perturbados, estejamos decepcionados. E seria surpreendente se não fosse assim. Nossa decepção é a prova do mistério, e nossa inquietação, sua provação”.

O mistério, filho da palavra, se não pode ser expresso por ela, às custas de empobrecer a engenharia do poema, encontra lugar no silêncio. Dos poemas impermeáveis à fala Blanchot menciona alguns exemplares, de Hölderlin a Paul Éluard. A nós, brasileiros, como deixar de recordar o “Segredo” de Drummond (1973, p.41)? “A poesia é incomunicável./ Fique torto no seu canto./ Não ame.” O mistério na poesia é o mistério de uma língua incomunicável, afim do silêncio, que é mudez e quietude, que é impossibilidade de realizar algo tão cotidiano como o amor. O mistério também habita os poemas cheios de símbolos de Cecília Meireles, cuja obra escrita às vésperas da morte, Solombra, combina o sombrio tema da perda com a crepuscular matéria poética, conforme analisa Adolfo Hansen (2007, p.35): “[...] o ideal e o material se afastam um do outro no esforço de figurar o infigurável da experiência de dor. Essa tensão vinca todos os poemas como alternância e confusão de luz e sombra.” O silêncio é aqui o que não se pode comunicar pelas imagens poéticas, o infigurável. Mas o faz pelo mistério da linguagem, em versos arrebatadores como: “Falo de ti como se um morto apaixonado / falasse ainda em seu amor”. (MEIRELES apud HANSEN, 2007, p.36).

Nos poemas de Garnier, a linguagem é de tal forma obscurecida, que de sua aparente incomunicabilidade não pode brotar senão um pesado e penoso silêncio.

Despedaçadas, as tão familiares palavras se convertem em signo do silêncio. Diriam alguns, com exagero, que esse é o silêncio da morte da linguagem. Mas ela está viva e ativa como nunca. Ocorre que, nos poemas, o princípio de relacionar forma e conteúdo tem natureza distinta: no lugar da unidade lexical, da linha rítmica, da sintaxe discursiva, das figuras retóricas, das assonâncias e aliteraões, existem grafemas, traçados, pontos, desenho, geometria. A contradição da linguagem em Garnier é a contradição da linguagem especificamente escrita, não oral. Seu silêncio é o silêncio das pinturas.

A poesia da escrita

Um dos autores que se debruçaram sobre a investigação da diferença entre língua oral e língua escrita é Derrida. Pela análise de caráter filosófico, demonstra como a cisão do signo infiltra na constituição da escrita, considerada por muito tempo o teatro das ilusões da linguagem.

A princípio, considera a histórica crença na integridade da palavra pronunciada: som-sentido, unidade inseparável, inquestionável. Essa crença foi compartilhada pela filosofia e, segundo Derrida, provocou efeito devastador sobre o conhecimento. Paralelamente, teria vigorado a rejeição à forma espectral da fala, que seria a escrita.

Escreve Derrida (2008, p.38): “A escritura será fonética, será o fora, a representação exterior da linguagem e deste pensamento-som.” Dentro e fora, eis a oposição a que se submete a língua na concepção clássica do signo. O dentro da língua é seu sistema fonológico em pleno funcionamento, enquanto o fora se confunde com o material plástico, traçado geométrico, tinta preta sobre o papel branco.

A pergunta que ora se levanta é a seguinte: ao poeta que é escritor ocorre o impulso criativo de compor nesse fora da língua, nesse sistema de notação tão negligenciado que é a escrita? Ou nos termos que comparam respectivamente a velha divisão ocidental entre corpo e espírito com a divisão entre escrita e som-sentido: pode o poeta fazer poesia do corpo, deixando em segundo plano o que seria o espírito fonológico da língua?

Os “Poemas mecânicos” provocam o que Derrida denomina de desconstrução do pensamento metafísico ocidental. Segundo o filósofo, a escrita de base fonética sempre foi subserviente ao princípio logocêntrico. O pensamento conceitual expressa-se desde Platão até Hegel por meio de uma estrutura linguística baseada na fala. Mesmo em sua variedade escrita, a língua tende a manter o predomínio

fonético na medida em que o padrão de linguagem permanece o mesmo derivado da relação natural das partes constituintes do signo.

É preciso esclarecer o pensamento de Derrida nesse aspecto importante que conjuga filosofia e linguística. Em *Gramatologia*, o ponto de partida encontra-se na constatação de que a língua falada é o sistema de representação das verdades essenciais, segundo o tradicional racionalismo metafísico. Aristóteles afirmara que os sons emitidos pela voz humana eram signos da alma, enquanto as palavras escritas não faziam senão representar esses sons. Essa mesma concepção foi repetida séculos depois por Saussure, que estabeleceu claramente a preponderância da língua falada sobre a língua escrita, dando a esta apenas papel de notação. A relação da voz com o pensamento é tida como imediata e natural. A escrita inspirava já a Platão armadilha da mimese, veneno (*phármakon*) que descaminhava o espírito da verdade por não equivaler nem ao signo da fala, nem à imitação da pintura. “Este *factum* da escritura fonética é maciço, é verdade, comanda toda nossa cultura e nossa ciência, e certamente não é um fato entre outros. Não responde, contudo, nenhuma Necessidade de essência absoluta e universal [...]”, escreve Derrida (2008, p.37), assinalando para uma mudança de entendimento.

É na interpretação profunda do próprio *Curso de Linguística Geral* de Saussure (2009), identificando o que lhe pareceu ser grande incoerência, que o filósofo se inclina a acreditar ser a escrita tão importante quanto a palavra falada, ou melhor, tão semelhante quanto ela, a considerar a distinção entre signo e coisa representada. Ora, uma vez que Saussure afirma a arbitrariedade do signo, segundo a qual o significante é distinto do significado, a noção clássica de representação imediata da língua é evidentemente abalada e atinge do mesmo modo a palavra falada e a palavra escrita. Se todo signo é arbitrário, ou seja, convencionalizado, não pode haver unidade natural entre as partes que o formam.

Ao apontar a exterioridade da escrita, Saussure teria confirmado a exterioridade de todo o sistema linguístico. A escrita é a prova de que a ligação do significante com o significado foi rompida. Ela revela na sua evidência representativa (de re-apresentação) a própria natureza da língua, que é um artifício, entre outros, criado pelo homem para o acesso à chamada realidade. No fim, tanto a palavra falada quanto a palavra escrita obedecem ao mesmo princípio semiótico do signo arbitrário. Um significante oral é tão estranho a seu significado quanto um significante gráfico. O mesmo liame convencional aproxima o som [k'a.zə] e os sinais gráficos visuais **c-a-s-a** aos variados conceitos de edifício, habitação, lar, firma comercial, espaços do tabuleiro de xadrez, abertura no tecido por onde entra o botão, etc. Para Derrida, Saussure se deixou enganar pela visão habitual,

embora tenha comprovado persuasivamente o contraditório: a escrita não reflete a língua, é a própria língua.

Portanto, deve-se recusar, em nome do arbitrário do signo, a definição saussuriana da escritura como “imagem” – logo como símbolo natural – da língua. [...] Na verdade, mesmo na escrita dita fonética, o significante gráfico remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, como todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema total, ou seja, aberto a todas as cargas de sentido possíveis. (DERRIDA, 2008, p.55).

A arbitrariedade do signo garante a exterioridade de todo significante, porque está sempre fora da coisa representada e pouco ou nada se parece com ela. Além disso, essa arbitrariedade implica o entendimento de que o significante não se reduz à sua substância, mas se caracteriza pelo incorpóreo de sua existência enquanto jogo de diferenças, assim como o significado, longe de ser a coisa real, se define pela ideia de modelo. Desse modo, tanto faz que sua manifestação seja sonora ou gráfica, o que condiciona o funcionamento do significante é sua posição no sistema, em constante tensão com tudo aquilo que idealmente é e não é capaz de representar.

Portanto, uma das linhas principais no pensamento propositadamente difuso de Derrida é a objeção à ideia do signo como unidade natural entre som e sentido que fundamenta a metafísica clássica: o logocentrismo. A partir das reflexões de Saussure, o filósofo aprofunda o processo de ruptura, para o que é necessário um novo entendimento do signo, que passa a denominar em francês *trace*, frequentemente traduzido para o português como **rastro**. Hesitando definir, escreve: “O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem a afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a *difêrência*³ que abre o aparecer e a significação” (DERRIDA, 2008, p.80, grifo do autor). Com claro valor indicial, o rastro fecha a ligação direta com o referente. É o extremo saussuriano do conceito de rede: um signo é rastro de outro signo, ou seja, só se refere a outros signos, de modo que o referente do mundo real é perseguido, mas nunca plenamente alcançado. A verdade metafísica, ou a presença do ser, não acontece no ato da fala. Constructo significante, toda linguagem é apenas uma tentativa de se chegar à verdade.

³ Em francês o filósofo escreve *différance* em vez de *différence*. Quase-conceito, o neologismo tem uma razão: a troca do **e** pelo **a** não altera a pronúncia, mas comprova as inflexões da escrita sobre a fala.

Assim Derrida procura subverter o logocentrismo. Gramatologia é a ciência do rastro, que procura formas alternativas no uso da linguagem, de modo a concretizar um pensamento sempre aberto, anticonceitual, sobrecarregado de sentidos. Ao exaltar o corpo da escrita – ou “escritura”, como prefere chamar o sistema linguístico de relações –, comete uma espécie de sacrilégio contra a crença na imaterialidade do *logos*. Se a presença ontológica na metafísica clássica se dá pela palavra dita – comunicação direta com a Verdade –, a escrita consubstancia a ausência. O logocentrismo, aparentemente indissolúvel, desmorona, dando lugar aos prazeres profanos de uma língua múltipla, decomponível, duplamente corpórea e ideal, exterior e interior, não mais redutível às tradicionais oposições binárias. A escrita desconstruída, no termo de Derrida, é aquela na qual se reconhecem vários caminhos de sentido, porque seus signos são rastros de outros signos, que são rastros de outros signos, num jogo de referências inesgotável.

O paralelo maior desse tipo de linguagem é, naturalmente, a Literatura, cujo discurso ficcional, criação entre criações, se coloca em absoluta oposição aos discursos fechados, autoritários, que se apresentam como única forma de compreensão do real. A desconstrução discursiva se traduz na fuga do conceito único para uma região de múltiplas possibilidades de leitura, de interpretação e de produção, a que Derrida (2008) denomina “indecidível”. A desconstrução reage contra a palavra donatária do pensamento verdadeiro. A inversão na ordem de subordinação, que coloca a escrita sobre a fala, é, portanto, uma apologia à linguagem poética: uma linguagem plural, totalizante, que respeita a diferença.

A crítica de Derrida evidentemente coincide com a denúncia dos Garnier do “equivoco entre a palavra e a coisa” presente na “antiga poesia”, ou seja, da crença na unidade do signo que possa ter prevalecido em certo momento da literatura, em paralelo, possivelmente, à permanência do *logos* metafísico. Claro que o discurso poético, semelhante ao mito, sempre se identificou plurívoco. Não é preciso repetir que a vanguarda acumula exageros – seu leitor prontamente flagra o gesto rebelde. No entanto, se o equivoco existe, ele é desnudado na modernidade, época inerente da crítica e da ruptura, para empregar os termos de Octávio Paz (2013, 1993). A passagem da “antiga poesia” para a “variação das letras” de poemas que reclamam a abertura significativa se dá, prioritariamente, na modernidade. O problema da linguagem toma forma na escrita de Garnier, poeta vanguardista.

No momento em que os “Poemas mecânicos” aproveitam o material gráfico da escrita, rejeitando a produção do *logos*, se estabelece uma ruptura com a linguagem fonética, ou com a linguagem fonocêntrica, segundo a interpretação

de Derrida. A leitura do poema é permitida na exclusiva natureza escritural do texto, na sua superfície significante que acentua a cisão com o significado. O signo resultante é um signo além do *logos*, ilógico no sentido de oposição ao emprego convencional da escrita fonética. Essa escrita liberta de sua origem imperativa no *logos* merece a renomeação corretiva dada por Derrida: escritura. Escritura consiste na grafia, no grego *γράμμα* (grama), no carácter, na letra significante cujo significado foge às predeterminações do som-sentido. Os poemas a máquina são gramas esvaziados da carga semântica forçosamente contida na linguagem verbal e por isso mesmo constituem escrituras da desconstrução. O desconforto do leitor ao se deparar com os textos resume a naturalização da univocidade da linguagem escrita, produzida para representar a fala. Os poemas não falam, não querem falar. Sua força está em comunicar o poder do grama, o poder da escritura.

Os poemas escancaram a impossibilidade de conceituação, embora recorram ao auxílio do discurso no pequeno texto dissertativo. Os poemas, conjunto de composições visuais e textos poético-dissertativos, funcionam como escritura derridiana na medida em que constroem um rastro de referências a inscrições textuais, fônicas, verbais e visuais das quais surge uma noção do mundo e do humano. Deles a palavra na sua função de *logos* está excluída de forma exagerada. A intensão dos poetas é mesmo a de esvaziar a escritura de suas cargas fixas e provocar uma diversidade inusitada de sentidos. A negação do conceito é evidente. O poema aparece como único, gerado na combinação e afetação diferencial de todos os signos. A significação aberta corresponde ao indecível próprio da escritura de desconstrução.

O extremo de escrita e o mínimo de *logos* caracterizam os poemas. Portanto qualquer marca do universo gráfico contém marcas significantes, inclusive o próprio espaço branco da folha de papel. Mallarmé (1992) já o previra em seu *Coup de Dés*. Algum vestígio de traçado em linha recorda o discurso organizado temporalmente, na lógica do encadeamento. Mas é disposto vertiginosamente no espaço bidimensional, porque procura fugir para um espaço maior, cósmico, feito de outras dimensões. As letras carregam fonemas, fragmentos de sons, mas não chegam a compor unidades lexicais. O ícone visual recorda o universo estelar, no qual mergulha o leitor satisfeito de se enveredar por um sistema em formação, desconhecido, embrionário, mas apto a oferecer sensações, como as de um viajante descobridor dos céus. Os poemas não confirmam um dogma, tampouco estabelecem um novo. Eles se imiscuem na mistura de signos do passado, do presente e do futuro. O passado se imprime na linearidade a que a máquina não pôde deixar de obedecer, uma vez fabricada para escrever o contínuo sonoro. O

presente sintetiza a vontade vanguardista dos poetas de remodelar o discurso poético, e sua técnica deixa clara a necessidade da reelaboração dos instrumentos de produção e leitura discursivas. O futuro absorve tudo aquilo que no projeto ou deixou de ser assimilado, ou foi incapaz de se realizar pela razão de sua excessiva diferença – sentido paralelo ao que fundamentou o que ficou conhecido como Futurismo. O signo do futuro guarda também um enorme perigo, a que se expõem, entre outras coisas, a própria poesia, ameaçada de diluição. Mas esse perigo não se deve evitar, pois garante a subsistência da diferença, tanto no espaço quanto no tempo: o poema dessemelhante à sua espécie e inteligível em outra época.

A objeção não é nada difícil de prever. Ora, o poema que não fala pode, por acaso, ultrapassar o limite de expor o problema da especificidade da escritura? Pode vencer a cisma do *logos*, encontrando uma forma mais adequada de comunicar a variedade? Evidentemente muitas escrituras realizam a façanha de reunir, no seu corpo, o abandono da submissão logocêntrica e a expressão clara desse paradigma de compreensão do mundo e do homem.

A literatura da multiplicidade

Nas conferências a serem proferidas em Harvard e registradas em livro, Ítalo Calvino sintetizou brilhantemente a ideia da multiplicidade na literatura, selecionando um conjunto de obras, particularmente em prosa, em que ela figura. Interessou-lhe identificar, no romance contemporâneo, o conteúdo enciclopédico, “[...] a rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.” (CALVINO, 1990, p.121). Uma escrita dessa espécie possui marcas peculiares, como a visão detalhada de um fenômeno registrada em divagações infinitas, porque a descrição de um elemento se desdobra na descrição de outro a ele ligado, assim sucessiva e cumulativamente. Também é frequente que o projeto ambicioso de abarcar o maior número possível de objetos fique inconcluso. É o caso de Proust, para quem o conhecimento, segundo Calvino (1990, p126), “[...] passa pelo sofrimento dessa inapreensibilidade [...]” do mundo.

Interessa notar que Calvino (1990, p.127) chama atenção para o grande interesse da modernidade por essa literatura da multiplicidade:

Em minha primeira conferência parti dos poemas de Lucrécio e de Ovídio e do modelo de um sistema de infinitas relações de tudo com tudo que se encontra naqueles dois livros tão diferentes um do outro. Nesta conferência

creio que as remissões às literaturas do passado podem ficar reduzidas ao mínimo, ao quanto basta para demonstrar como em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade.

Além disso, vê-se obrigado a defender essa literatura contra a mesma modernidade que, paradoxalmente, privilegia a visão restrita – a fé no sistema conceitual fechado, diria Derrida. “No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo [...]” – conclui Calvino (1990, p.127).

Quando Calvino menciona Lucrécio, um dos autores abordados na primeira conferência, a intersecção com esta leitura do casal Garnier se intensifica, uma vez que o poeta romano, combinando Demócrito e Epicuro, se lança à tarefa de descrever a natureza não mais como substância metafísica, mas sim como combinação infinita de pequenas partículas materiais. E essa descrição, na análise de Calvino (1990, p. 21), longe de transmitir a sensação da pesada matéria de que se compõe o universo, traz uma leveza admirável: “A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nasce de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo”. Sua leveza decorre da percepção das partes mínimas, invisíveis, móveis, cambiáveis.

A teoria do atomismo presente na obra que tornou o poeta famoso, *De rerum natura* (Sobre a natureza das coisas), traduz bem o método dos Garnier de fragmentar o sistema da língua, simulacro do universo. O que Calvino (1990, p.39) diz de Lucrécio nesta passagem serve totalmente aos poetas franceses: “[...] para Lucrécio as letras eram átomos em contínuo movimento, que com suas permutações criavam as palavras e os sons mais diversos.” Na sequência, menciona “[...] a longa tradição de pensadores para quem os segredos do mundo estavam contidos na combinatória dos sinais da escrita.” A poesia dos Garnier teria participação, como representação artística, nessa longa tradição? Pode ser que sim. Mas o que mais importa é o fato de sua configuração fragmentária significar o momento misterioso que precede a formação das palavras e dos sons, das frases e dos discursos. Um atomismo que, de uma vez, comprova a natureza sistêmica da língua e nega-lhe a condição de *logos*.

Se a poesia de Lucrécio é leve, não deixa de ser também a dos Garnier. Os “Poemas mecânicos”, ao reduzir o texto ao mínimo grafêmico, apagam o peso do discurso que os poetas identificam na “velha poesia”. A leveza do mínimo significante é tão grande que exigiu o comparecimento do texto poético-dissertativo, um suporte reflexivo que, no entanto, não diminui a leveza, pelo contrário. A legenda poética ancora a frágil escritura, tornando-a palpável e ligando-a ao mundo lógico dos homens. Assim, é chegado o momento de compreender o último período desse texto: “*L’énergie seule est concernée par ces élémentaires*”. A “energia” não parece diferente da descrita pela Física como sendo a capacidade de um corpo realizar seu movimento. Ela é “somente tocada por esses elementares”: elementares escriturais, signos gráficos, letras, átomos da escrita, geradores de toda espécie de sentido. A energia que participa do constante movimento da multiplicidade.

Portanto pode haver textos, como os de Lucrécio ou os vários romances modernos, que resolvem o problema da linguagem de maneira a romper com a univocidade, com o sentido único. Os poemas de Ilse e Pierre Garnier diferem apenas no procedimento linguístico, em que convergem, equilibradamente, a palavra e a imagem plástica, um híbrido característico de uma série de composições produzidas ao logo de toda a história da humanidade, denominadas poemas visuais.

A READING OF POÈMES MÉCANIQUES

ABSTRACT: *Pierre Garnier and his wife Ilse Garnier are fundamental authors of the vanguard literature in France. They are not situated properly in the effervescent period of the early twentieth century when, for example, Futurism and Cubism arose. They are late avant-garde, of the second half of the century, also recognized by the somewhat contradictory designation of neo-vanguardists. The fact is that all the logic of the avant-garde finds in them a resurgence: the negation of the past, the utopia of change, the revolutionary text, the recourse of manifestos. They send out the last luminous rays of what Octávio Paz (1993, p. 53) means by “twilight of the aesthetics of change”, that is, the exhaustion of the aesthetic modernity, which ends up taking new directions in contemporary times. The movement they founded, Spatialism, bequeathed visual poems of intense beauty and obscure communicability. Here we undertake a reading of Poèmes mécaniques, an experience of written production that seeks to subvert the common language.*

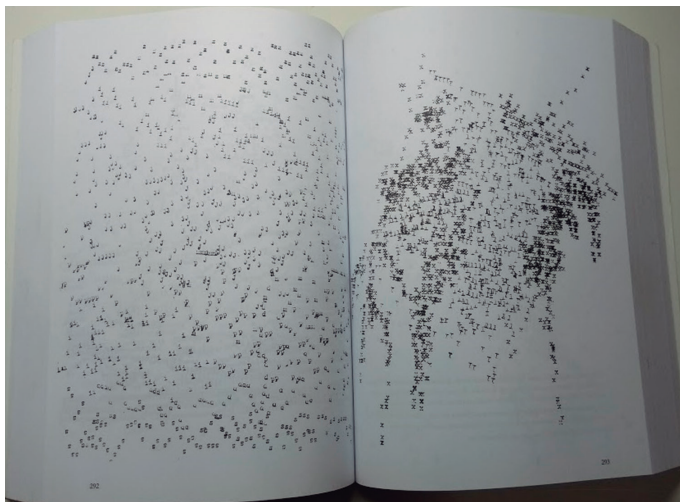
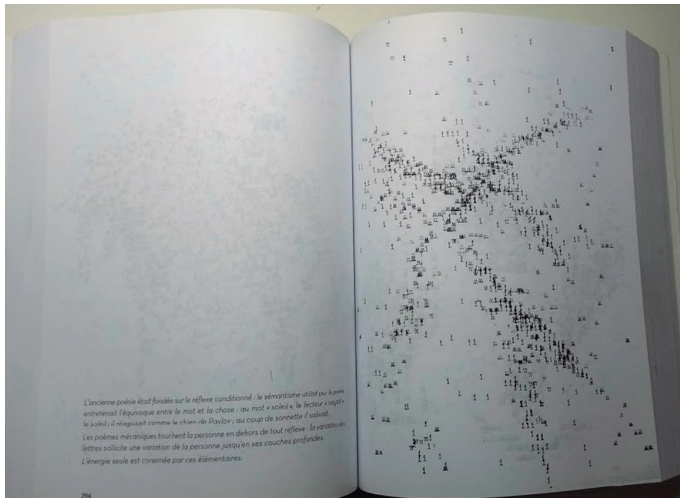
KEYWORDS: *Ilse Garnier. Pierre Garnier. Vanguard. Neovanguard. Visual poetry.*

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J.A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BLANCHOT, M. O mistério nas Letras. In: _____. **A parte do Fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Roxo, 1997. p.48-64.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p.39-56.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DRUMMOND, C.A. **Reunião**: 10 livros de poesia. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.
- GARNIER, I; GARNIER, P. **Poésie Spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012.
- HANSEN, J. A. Solombra, ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, L. V. B. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p. 33-48.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução de Fernando Sheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- _____. **Poésies**. Préface d'Yves Bonnefoy. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1992.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Prefácio à edição brasileira Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antonio Chelini et.al. São Paulo: Cultrix, 2009.

ANEXO

ANEXO A - *Poèmes mécaniques*



Fonte: Garnier, I; Garnier, P. (2012, p.290-293).



